

**Антипова Н.А.**

## **НЕМЕЦКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА В МАГИЧЕСКОМ КРУГУ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО» (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ К.М.ВЕБЕРА «ВОЛШЕБНЫЙ СТРЕЛОК»)**

Завораживающие своей таинственностью, сверхъестественные персонажи, явления и события, созданные в воображении автора и воплотившиеся в конкретных произведениях искусства, выступают порой в ином, еще более впечатляющем качестве и небывалой новизне, когда их неуловимо - призрачный отблеск как бы вплетается в обстановку реальной жизни. П.Д.А.Аттербум,<sup>1</sup> издавелека наблюдал пожар Королевского Берлинского театра, во время которого сторел весь сценический реквизит оперы Э.Т.А. Гофмана «Ундиана». Сохранившийся остов здания, в спустившихся над городом, сумерках, должно быть, напоминал «королевский дворец саламандр». Огонь безжалостно поглощал сценические костюмы, великолепные декорации Шинкеля, сделанные по эскизам самого композитора, среди которых был и «прозрачный дворец на дне Средиземного моря», где Ундиана вновь обрела своего возлюбленного. Более того, Аттербум видел в это же время и самого Гофмана, поселившегося недалеко от театра: «Зарево освещало его маленькое худое лицо, под личиной которого в то мгновение, наверное, таились десятки всевозможных сказок и чудес» [1, с.243]. Если пожар поначалу страшно напугал весь Берлин, то к вечеру он превратился в фантастическую «декорацию»: «У всех был веселый вид, казалось, утрата прекрасного возместила себя тем, что превратилась в достойный внимания спектакль» [1, с. 243]. Остается лишь предполагать, какие чувства и мысли владели в те минуты Гофманом, наделенным экзальтированной подвижной психикой. Одновременно, создается впечатление, что эта «фантазмагория жизни» буквально сошла со страниц гофмановских повествований. Между тем, еще более поразительно продолжение этой истории. В 1821 году, в заново отстроенном театре состоялась премьера произведения, имевшего огромное значение для немецкого театра и романтической оперы, в частности. Это был «Freischutz» К. Вебера, словно Феникс, «воскресший из пепла» «Ундины».<sup>2</sup>

Как известно, К.Вебер явился одним из первых рецензентов, восторженно отзывавшихся об опере Гофмана, как об одном из «самых вдохновенных созданий подаренных новейшей эпохой» [2, с.84]. Более того, Вебер несколько раз посетил спектакли «Ундины», до пожара в берлинском театре и, при этом, тщательно изучал партитуру оперы. В этой связи можно говорить о том, что непосредственно от оперы Гофмана прослеживаются явные преемственные связи с поздними произведениями Вебера: «Freischutz» (18/VI 1821г., Берлин), «Эврианта» (25/X, 1823г., Вена), «Оберон»(12/IV, 1826г., Лондон). В каждом из названных сочинений, ориентированных на различные жанровые модели, интерес Вебера к многогранным проявлениям самого феномена «Фантастического» неопровержим. Будь это inferнальный мир Черного охотника, мрачных духов и призраков Волчьего ущелья или образ Агаты, обладающей неким «дистанционным видением», во «Freischutz», неприкаянность призрака Эммы, блуждающего во тьме и владеющего роковой тайной перстня в «Эврианте», волшебный мир легкокрылых эльфов и могущественных духов четырех стихий в «Обероне». Иными словами, в произведениях Вебера игровая стихия «Фантастического», мерцающая различными гранями, проявится не только как яркий, зрелищный, собственно театральный, атрибут, не только станет основным компонентом развития драматического действия, но и «материализуется» в некий отдельный локус сверхъестественного – таинственный, непознаваемый лабиринт бытия. Если в последней опере композитора, покоряющей яркостью и виртуозным блеском авторского воображения, «Фантастическое» растворяется в условном пространстве сказочной реальности, восходя к игровой стихии «Волшебной флейты» Моцарта, то во «Freischutz» данное понятие модулирует в сферу зловещего, «демонического».<sup>3</sup>

Сама новелла представляет собой произведения, насыщенное множеством мотивов немецких, чешских народных преданий о Черном охотнике.<sup>4</sup> В процессе совместной работы над либретто К.Вебер и поэт Ф.Кинд отказались от следования первоисточнику в конце оперы: трагический финал заменён благополучной развязкой, восходящей к традиции «оперы спасения». Вместе с тем возникают параллели иного порядка, поскольку прецедент такого рода был создан ещё Монтеверди и Глюком в «Орфее». Именно поэтому сцена Макса и Каспара в «Волчьем ущелье» ассоциируется со «спуском» Орфея в Аид. Приём перемещения главного персонажа из одного локуса в другой, по сути, восходит к риторической идее «испытания героя». Иными словами, здесь налицо генетическая связь преданий, легенд – фольклорных источников – с мифом. Отказ от трагического завершения произведения свидетельствует не только о дани традиции оперного жанра, но и о переосмыслении старинной легенды в русле сказочности. Если для Монтеверди и Глюка был актуален миф, как выражение высокого содержания, не допускающего бытового, эмпирического измерения бытия, то в XIX веке в опере Вебера «фантастическое» противопоставляется «реальному», вторгаясь в течение мирной жизни охотников. Итак, с точки зрения фабулы, сюжет «Freischutz» достаточно привычен, поскольку обращение ко всякого рода духам, теням – типично оперный, зрелищный атрибут.

Вместе с тем, в своеобразном процессе модулирования из сферы традиционно-оперного видения в модус романтического, в мир рационально непостижимый, «схватываемый подсознанием», осуществляется переосмысление характерного для классической оперы морально-этического аспекта. При этом модификация оперного дуализма – психологическая проблема выбора (между чувством и долгом) – подразуме-

вает подчинение романтическому представлению о сосуществовании разнообразных фрагментов реальности.

Ундина Гофмана открывает целую галерею романтических оперных героинь. Так во «Freischutz» Вебера, Агата, мистические прозрения которой придают ей черты неземного существа, общающегося с божественными силами, олицетворяет некий романтический идеал. Именно поэтому Агата, с одной стороны, близка гофмановской Ундине, с другой – воспринимается как прообраз не только веберовской Эврианты, но очаровательно-сомнамбулической Амины Беллини, Ревекки и Мальвины Маршнера, Сенты и Эльзы Вагнера. Если в опере Гофмана «семантическим дублем»<sup>5</sup> Ундины-русалки является «земная» Бертальда, её духовный антипод, то во «Freischutz» Агата и Энхен – «лирическая» и «жанровая» героини – раскрывают поливариантную трактовку реальных образов, отличных от демонизма Каспара и Самьэля, «фаустианства» Макса.<sup>6</sup> Используя этот традиционный приём, Вебер подчиняет его собственно логике двоимирия. Например, в Экспозиции героинь во «Freischutz» (Дуэт №6, II акт) дается противопоставление определённых комплексов выразительных средств: декламационных и кантиленных интонаций, типичных для лирических оперных арий, – в вокальной партии Агаты, преобладание инструментального начала – у Энхен.

Представление о двойственности человеческого «Я» концентрируется в двуплановости образа Макса. Вполне закономерно, что амбивалентность Ундины Гофмана обусловлена принадлежностью героини одновременно стихиям Воды и Земли. Макс находится между двумя мирами, в результате чего он попадает во власть «третьего измерения» – в герметизм собственного одиночества. При этом возникающая классическая проблема выбора между чувством (любовь к Агате) и долгом – (договор с Каспаром) расстраивает героя, и последнее – его тайна – обрекает на одиночество. По мнению Т.Адорно, вопрос, который задает Макс в заключительном разделе Арии: «Lebt kein Gott?» («Так что же, Бога нет?») – «совсем не оперная риторика», а страх «беспредельного одиночества» [4, с.226]. Сам Вебер в романе «Жизнь музыканта» писал: «Жалок жребий человека: далёкий от совершенства, всегда неудовлетворённый, вечно в разладе с самим собою, человек представляет олицетворение неустойчивого, вечного стремления, лишённого силы, покоя и воли. Ибо разве можно принимать их в расчет, когда они так мимолётны – и даже эти излияния, вытекающие из глубин моего я, служат доказательством этого!» [2, с.85].

Как известно, одиночество романтического Героя в мире социума, «разлад души и духа» в его собственном микромире – необычайно актуальная тема для романтизма в целом. Достаточно вспомнить произведения Гёте («Страдания юного Вертера»), Байрона («Каин», «Манфред»), Шуберта (фантазия «Скиталец», вокальные циклы «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), Шумана («Любовь поэта»), «Фантастическую Симфонию» Берлиоза, обречённость на вечное одиночество героев Вагнера, о которых можно сказать словами музыканта из романа Вебера: «Эти натуры обладают всеобъемлющим участием ко всему, с бесконечной теплотой... Эту теплоту в их душе рождает чувство никогда не заполняющейся пустоты» [2, с.82].

Попутно отметим, что в XX веке тема одиночества Героя специфицируется в творчестве Т.Манна («Доктор Фаустус»), Г.Гессе («Игра в бисер»), Ф.Кафки («Превращение», «Замок»), Ф.Дюрренматта («Туннель»), приобретает гипертрофированное воплощение, доходящее до исступления в «Крике» Э.Мунка, «Воццеке» А.Берга и т.д. По мнению Э.М. Ремарка, «одиночество – извечный рефрен жизни. Оно не хуже и не лучше, чем многое другое. Человек одинок всегда и никогда».

«Всегда и никогда» одиноки романтические герои.

Внутренне одиночество Макса, находящегося во власти сомнения, доминирует в сцене и в Арии (№3 I акт). В данном номере особый интерес представляет драматургическое решение «раздвоенности» Героя: его сомнения «расшифрованы» в оркестровой партии, представляющей активную разработку мотива «адских сил», с закреплённой за ним семантикой тональности с-moll. Вместе с тем, Вебер по-новому решает саму образную, темповую, стилистическую оппозицию, типичную для Арии-портрета: Лирическое – Героическое (медленно – быстро). Здесь происходит специфическая замена героического аспекта фантастическим. Иными словами, сфера действительности здесь представлена атрибутами «Фантастического», что объясняет не только внутренний настрой Макса (Макс – во власти «Erwartung» будущих событий), но его особое «фаустианское» качество: ради любви он заключает сделку с адом, с самим дьяволом, которого олицетворяет Самьэль (Каспар – всего лишь посредник между Максом и Самьэлем).

Неоднозначна семантика «спутников» романтического героя. Так, во «Freischutz», двоимирие заключено и в сфере самой природы: то спокойной, гармонирующей с внутренним «Я» персонажа (вспомним тему леса – тему валторны – в начале увертюры к опере), то, напротив, мрачной, зловещей (финал II акта, №10 – сцена в Волчьем ущелье), звучащей в унисон с психологическим состоянием героев. Таков и образ Ночи, с одной стороны, романтически-идеализированный, полный любовного томления (сцена и ария Агаты №8). С другой – понятие Ночи конгруэнтно самому феномену мрачного, зловещего, разгулу стийно-иррационального, миру видений, фантазмагорий (персонафикация отлива каждой пули). Так осуществляется активное противопоставление лирики и фантастики.

Экспонирование двух миров в опере – «Фантастического» и «реального» (бытового) – соответствует логике двоимирия в драматургии целого. Напомним, что в авторском анализе «Freischutz'a» Вебер определяет соотношение конфликтных сил произведения следующим образом: «В основе лежат два главных элемента, сразу же бросающихся в глаза: жизнь охотников и господство демонических сил, олицетворённых Самьэлем. При сочинении оперы, – продолжает композитор, – я прежде всего старался найти для каждого из этих элементов наиболее характерные интонационные особенности и тембровые краски» [5,

с.438].

Итак, собственно «Фантастическое» представляет другой полюс драматургической антитезы, воплощаясь в двух обликах: демоническом (Каспар) и inferнальном (Самьэль). Под демоническим здесь понимается преломление «Фантастического» сквозь призму личностного. Напротив, inferнальность предполагает внеличностное происхождение. В этом плане представляет особый интерес личность Каспара. Как правило, в музыковедческой литературе этот образ оценивается однозначно – со знаком «минус», фиксируя необходимый, специфический для оперного жанра, этический момент. Однако в контексте предромантического и собственно романтического творчества, Каспар ассоциируется с байроновским Каином, Манфредом, отчасти Гетевским Мефистофелем. Ещё более поразительны, хотя и достаточно опосредованны, его связи с Дон Жуаном Моцарта.<sup>7</sup> Косвенная характеристика Каспара дана в разговорном диалоге после №1. Уже здесь становится понятно, что Каспар – орудие Сатаны – стремится не только искушить Макса лёгкой победой, но таким образом предотвратить собственное падение в преисподнюю. Самьэль – одно из многих имен Дьявола, в немецком языке означает «ангел яда». (Т.Манн) Характеристика Каспара, выступающая в качестве финала первого действия есть ни что иное как ария мести, с типичным для неё кругом ритмо-интонаций: унисонное движение в вокальной и оркестровой партиях, решительные ходы по звукам трезвучия, использование альтераций, обилие пунктирного ритма, быстрый темп – Allegro. Следовательно, Вебер не избегает оперной установки на тип концертного виртуозного исполнения – показательно обилие сложных пассажей с использованием мелких длительностей, украшений с типичным распеванием слов. Иной аспект характеристики Каспара в опере фигурирует в виде скерцозной песни-«обольщения» /№4, I акт/, в рамках которой Каспар заключает договор с Максом. При этом происходит своеобразное преломление жанрового, танцевального начал сквозь пространство скерцозного.<sup>8</sup> Ещё до начала песни, из разговорного диалога становится известно, что Каспар в стакан Макса добавляет некую жидкость – своеобразный «эликсир Сатаны»,<sup>9</sup> после каждого куплета песни как бы проверяя: действует ли он на Макса?<sup>10</sup> Сама же песня, написанная в куплетной форме, не является «вставным» эпизодом, поскольку разговорные фрагменты диалога Каспара и Макса, разделяющие отдельные строфы номера, усложняют её внутренний смысл, наполняя драматическим подтекстом. Таким образом, в песне Каспара раскрывается один из аспектов его бытия, а расставленные характеристические акценты, обособляют его *alter ego*. Иными словами, если в арии мести удерживается типизированное оперное амплуа, то в песне оно конкретизируется, корректируется, индивидуализируется: песня и ария мести образуют «двойную экспозицию» образа Каспара. (Не случайно в конце арии /№5, I акт/ цитируется материал оркестровой партии песни.). В данном контексте доминирует специфическая «инструментализация» вокальной характеристики (унисон вокальной и оркестровой партий, обилие гаммообразных пассажей).

Показательно, что в песне Каспара Вебер оказался родоначальником особой традиции, предвосхитившей целый ряд персонажей «мефистофельского» плана.<sup>11</sup> (Вспомним Бертрама, «искушающего» сына в «Роберте-дьяволе» Д.Мейербера, Мефистофеля в «Осуждении Фауста» Г.Берлиоза, «Фаусте» Ш.Гуно, фаустианскую тематику творчества Ф.Листа: Мефисто-Вальсы, Мефисто-Польку, 3-ю часть симфонии «Фауст», сонату h-moll и т.п.). Ещё более очевидна аналогия Каспара и Яго, обольщающего Кассио в «Отелло» Верди (застольная песня в I акте). Между тем, личностное «Я» Каспара, пропущенное сквозь пространство сказки, обретает особое трагическое качество, суть которого состоит в отказе от привычных норм бытия, вследствие чего поступки персонажа воспринимаются как грехопадение. Если облик Каспара ассоциируется с Люцифером, низвергнутым в Ад за свою гордыню, то Самьэль – своеобразная эмблема потустороннего мира, лишённая психологического начала. Выступая в роли своеобразного атрибута сценического ряда, будучи лишь компонентом сценического действия, Самьэль получает деперсонифицированную инструментальную характеристику, что акцентирует его внеличностное происхождение и бытие.<sup>12</sup>

Если атрибутика сферы реальной жизни близка народным мелодиям, в которых преобладает диатоника, ясность и простота гармонических построений, мажорное наклонение, полюс демонических сил интегрирует ранее известные средства воплощения «Фантастического» (обилие уменьшённых гармоний в теме Самьэля, сцене Макса и Каспара, сцене в Волчьей долине), создающих атмосферу страха. (Хор невидимых духов /финал II акта/ по замыслу отождествляется с хором фурий из II акта «Орфея» Глюка.) Здесь образ «inferнального» воссоздается в результате многочисленного ритмического и интонационного однообразия, 5-кратного проведения партии басов, pp на фоне тремоло струнных и «мерцания» однотерцовых уменьшенных аккордов, расширения зоны минорных тональностей, увеличения роли тритона. В сцене отлива пули<sup>13</sup> «Фантастическое» предстаёт в виде содержательной сюжетной картины. По мнению Т.Адорно, «Волчье ущелье» сочинено как кинофильм, где кадры сменяют друг друга и где каждый кадр соответствует новой ситуации, новому видению. Примерно в те же годы – продолжает исследователь – был изобретен калейдоскоп; потребность, вызвавшая это изобретение, должно быть, отразилась и в музыке «Волчьего ущелья» [4, с.225].

Ореол таинственности магического ритуала, обращенного к сфере запредельного, потустороннего, бессознательного, ввергает в жуткое состояние страха, неотвратимого ужаса не только Макса, но, особенно – Каспара, стремящегося любой ценой спасти свою жизнь. (В операх Мейербера – «Роберт-дьявол», Маршнера – «Вампир» Бертрам и лорд Рутвен – явные потомки Каспара). Постепенное нагнетание темпа (от Allegro moderato – в сцене отлива первой пули – к Presto седьмой) создаёт эффект разгула стихии, фантазмагорических видений, т.е. погружает в мир демонической фантастики, одновременно раскрывая накал

страстей самих героев. Смятение природы созвучно душевному состоянию Макса и Каспара. Вполне возможно, если бы эту сцену создал художник XX века, она бы закончилась выходом за пределы разума, иступлением, «Криком». Именно во «Freischutz» происходит отождествление понятий «фантастическое» и «скерцозное», в результате особой доминанты инструментального начала, усиления роли оркестра. От «Freischutz» тянутся нити к подлинной симфонизации оперы в творчестве Р.Вагнера, А.Берга, Р.Штрауса и т.д.<sup>14</sup>

Между тем, Вебер во «Freischutz» иронизирует над сверхъестественным. В «страшной» истории Энхен «Фантастическое» предстает в роли «трагикомического анекдота» (Ц.Кюи). Рассказ героини «Однажды бабушке приснилось» (III акт) с точки зрения сюжета – попытка подруги вывести Агату из состояния «трагических предчувствий». Именно поэтому начальное повествование Энхен насыщено серьёзными, многозначительными, таинственными интонациями (это воплощено в рамках минорного лада, использования уменьшенных гармоний, вокальной и инструментальной дублировок, звукоизобразительных приёмов, рисующими лязг зубов чудовища и т.п.).<sup>15</sup> Постепенное расширение диапазона мелодии, усиление роли декламации в вокальной партии создают атмосферу Ожидания. Предвкушение трагической развязки неожиданно прерывается комическим финалом этой истории (в музыке это реализовано Вебером простыми средствами: завершением кадансового оборота в одноименном мажоре). При этом эффект «Фантастического» рассеивается, улечивается, исчезает.

Атмосфера Erwartung присуща и лирическим героям: Агата и Макс находятся во власти трагических предчувствий. Они наделены некой непостижимой интуицией и если бы не «счастливый конец» в русле сказки, то возникла бы совершенно очевидная параллель в радиусе мифа. Действительно, Агата «прочитала» знаки своей Судьбы: погребальный убор вместо венчального, сон о белой голубке; в семь часов Макс убивает коршуна, а в это же время в комнате Агаты падает портрет предка. Однако многие символические моменты либретто остаются неотраженными в музыке, поскольку каноны оперного жанра не давали возможности для их реализации. Аналогично тому, как в «Ундине» Гофмана романтическое двоемирие лишь угадывалось, сосредоточившись в сфере литературного текста, так и Вебер не фиксирует смысловые единицы сказки под знаком мифа, поскольку сфера Erwartung, сконцентрированная в предчувствиях Агаты и Макса, воплощена в большей степени на уровне сюжета (в разговорных диалогах), а не в рамках музыкального ряда. Функция самих диалогов в опере не однозначна. С одной стороны, ввиду особого интереса к самому драматическому действию, в них достаточно часто фигурируют эпизоды «фантастического», «страшного». С другой - разговорные диалоги ассоциируются с речитативами *secco* (речитативы, помещённые в настоящем издании, отредактированы Г.Берлиозом для постановки оперы во Франции, в 1841 году).<sup>16</sup>

В музыковедческой литературе существует полный и конкретный анализ Увертюры к опере. Мы подчеркнем её значение лишь в интересующем нас аспекте. В данном случае фантастическое фигурирует не просто, как традиционное театральное клише, но как материализованное «обиталище духа» – иной locus двумерного пространства, как гомогенная часть самой природы, что наиболее близко мифологическому восприятию мира. Более того, проблематика данного оперного произведения экспонируется в «свёрнутом» виде посредством тематизма, представляющего основные драматургические антитезы и воплотившиеся в сонатном аллегро. Попутно отметим, что симфонический эпизод такого плана может принимать на себя не только функцию вступления, но и роль своеобразного обобщения, что и осуществит Р.Вагнер в «Траурном марше» из «Заката Богов». Одновременно, Увертюра к «Freischutz» во многом родственна одной из основных тенденций романтиков – огромному интересу к области программного симфонизма, поскольку представляет собой изложение сюжета оперы в предельно обобщенном, «снятом» виде. Следовательно, Увертюра в контексте произведения Вебера в целом является точкой пересечения оперной и инструментальной традиций, генерирует новые сферы и оппозиции симфонической музыки.

Итак, Вебер во «Freischutz» - преемник Гофмана, идет во многом тем же путем.

1. На это указывает родство либретто (фантастический аспект).
2. Артикуляция полярных миров и их взаимодействие.
3. Совпадение ориентира обоих авторов на жанровую модель – парадигму - зингшпиль.

В отличие от «Ундины» Гофмана, в опере Вебера фантастическое опредмечивается, конкретизируется и обособляется в отдельную образно-семантическую сферу, вбирая всю атрибутику её воплощения. Иными словами, фантастическое становится не только одним из реально действующих драматургических факторов, координирующих художественное целое, но приобретает статус особого способа моделирования и отражения действительности.

## Примечания

1. Аттербум приводит высказывания современников о внешности писателя: «Гофман выглядит примерно так, как «человек без отражения» в его «Новогодней ночи», - в его натуре столь же много демонического и призрачного, как и в том образе».

2. Э.Т.А.Гофман отзывался о либретто «Freischutz» достаточно скептически: «Человек, не знакомый с этой историей из других источников, лишь с большим трудом сможет ее понять во время представления. Характеры отлиты – продолжает автор – в стереотипные формы: добряк, наивная простушка, набожная и любящая девушка, буйный бездельник и т. д., двигаются по сцене, не вызывая особого желания познать».

миться с ними поближе».

3. Как известно, сюжет оперы заимствован из первой новеллы «Книги призраков», вышедшей в свет в 1810 году и изданной немецкими писателями Августом Апелем и Фридрихом Лауном. Э.Т.А. Гофман во время сочинения «Ундины» познакомился с обоими авторами. А.Кенигсберг, анализируя отличие сюжета оперы от первоисточника, констатирует, что «Апель перенёс действие в эпоху Тридцатилетней войны (1618-1648 годы), когда по разоренной немецкой земле особенно распространились суеверия, вера во все таинственное, сверхъестественное, фантастическое. Рассказ о «волшебных пулях дикого охотника» Апель связал с анализом душевных переживаний современного романтически настроенного молодого человека» [3, с.70].

4. Любопытно высказывание А.Я.Гуревича о том, что «дьявол уподобляется охотнику, вечно расставляет он силки и сети для улавливания душ».

5. Совмещение представлений о человеке как о «множестве Я» отражает многоликость его бытия. Сказанное, однако, не подразумевает отрицания одного или другого «Я» в индивиде. Каждое «Я» претендует на самодостаточность, являясь лишь определенным атрибутом-«маской» в конкретной ситуации. Идея двойничества, игровая по своей природе, по-разному воплотилась в произведениях XIX века. Вспомним калейдоскопичность «масок» Р.Шумана, «фаусто-мефистофельское» начало произведений Г.Берлиоза, «оборотневую» природу инструментальных тем Ф.Листа. Такого рода «семантические дубли» персонажей мы подразумеваем в «Ундине» Гофмана.

6. Как известно, широкое использование композиторами «парных образов» героинь фиксирует их принадлежность разным мирам: «фантастическому» и «реальному» - (Ундина и Бертальда Гофмана, Волхова и Любава, Снегурочка и Купава Н.А.Римского-Корсакова) и полюсам: «положительному» или «отрицательному» в контексте логики развития сюжета - (Эврианта - Эглантина Вебера, Амина - Лиза В.Беллини, Геновева - Маргарета Р.Шумана, Эльза - Ортруда, Елизавета - Венера Вагнера и т.д.). Это усиливает психологическое развитие каждого образа, раскрывает «внутреннюю» жизнь персонажей драмы.

7. Каспар перед смертью произносит следующий текст: «Ты, Самъэль, уж здесь? Так верен ты всегда во всём? Что ж! Я готов! Твой ад я презираю! Пусть бог... Но что мне в нём!». /№16, III акт/. В финальной же сцене Дон Жуана и Командора главный герой отказывается от раскаяния и обращается к Каменному гостю со словами: «Меня не испугает голос зловещий твой. Я не боюсь нимало» /№26, II акт/. В завершении «морального поединка» Дон Жуан исчезает под землёй. Показательно, что погибшего Каспара низвергают во мрак Волчьей долины с высокого утёса. В финалах опер Мейербера «Роберт-дьявол» Бертрам проваливается в преисподнюю, в «Вампире» Маршнера лорд Рутвен восклицает: «Гром Бога низвергает меня. Горе – мне!», после чего вспышка молнии сжигает его.

8. Показательно, что многие музыкальные картины, связанные с дьявольской оргией, пляской пропускаются сквозь призму различных танцевальных жанров. В таком ключе решены: балет воскресших монахинь в развалинах монастыря («Роберт – дьявол» Д.Мейербера), IV часть «Фантастической Симфонии» (Сон в ночь Шабаша), «Вальпургиева ночь», «Галоп Фауста и Мефистофеля» Г.Берлиоза, «Грепак» М.П.Мусоргского из «Песен и плясок Смерти», 8-я симфония Г.Малера, «Мефисто - Вальсы», «Мефисто-Полька» Ф.Листа, вплоть до «Мефисто-Танго» в кантате А.Шнитке.

9. В романе Гофмана «Эликсиры Сатаны» напиток давал эфемерное представление о собственной силе и превосходстве над себе подобными. Так заглавный герой – монах Медард, самоутверждаясь в страшных, богохульственных деяниях и поступках, всё более попадал под влияние Сатаны, ввергаясь в ад.

10. Лейтмотив напитка «Что б мы были без вина» впервые проводится в песне Каспара №4. Далее он цитируется в арии Каспара №5, его важная драматургическая роль раскрывается в финале II акта, где он звучит дважды, характеризуя сначала Каспара, а потом Макса, действующего под влиянием дьявольского зелья.

11. Интересно сопоставление Каспара и аналогичной песни Килиана с хором, где также ощущаются черты «мефистофельского» плана. С одной стороны, данная сцена фиксирует собственно сюжетный бытовой момент; однако использование Вебером в данном контексте «имитации» смеха в достаточно необычном секундовом дубле воспринимается как «дьявольское хихиканье».

12. Характеристикой «немного» персонажа награждает М.И.Глинка злого волшебника Черномора в опере «Руслан И Людмила».

13. Сама «сцена отлива пуль» - это своеобразный сюжет, генезис которого по своей природе восходит к тематике поэтической и вокальной баллады.

14. Попытка симфонизации оперы началась еще у В.А.Моцарта, Э.Т.А.Гофман в «Ундине» продолжил эту традицию. Во «Freischutz» процесс такого рода охватил еще более глобальные масштабы. Прежде всего, Вебер тонко использует мотивы, ассоциирующиеся не только с различными мирами, но и отдельными персонажами. Таковы мотивы «лесной природы», Агаты, вторая тема Макса, лирическая по своему генетическому коду, «адских сил», Самъэля, Каспара, мятежная первая тема Макса, драматично звучащая сначала в увертюре (как и все названные темы), а затем – в кульминации сцены «отлива пуль» в Волчьей долине.

Тема Самъэля, 2-я тема вступления в увертюре, проходит в среднем разделе арии Макса (№3, I акт), в финале II акта, в собственно сцене «отлива пуль», в финале III акта – в момент смерти Каспара (№16).

Тема «адских сил» - Г.П. увертюры, весь заключительный раздел арии Макса (№3), в терцете (№9), в

финале II акта, л/ритм сохраняется в сцене и арии Макса (№3), арии Каспара (№5), в каватине Агаты (№12).

1-я тема Макса («сомнения», или «отчаяния») – 2 т. Г.П., в арии №3, в сцене отлива 6-й пули.

Тема бури, грозы – 3 т. Г.П., звучит в сцене Каспара и Макса (кульминация II акта).

Тема Каспара - С.П. увертюры – в финале II акта.

Тема любви Агаты и Макса – П.П.-1 увертюры – в арии Макса (№3), л/тембр гобоя фигурирует и в партии Агаты, что роднит героиню с Ундиной Гофмана.

Тема Агаты – П.П.-2 увертюры – в сцене и арии Агаты (I акт), дуэт Агаты и Энхен (II акт), в финальной сцене III акта.

15. По мнению Теодора Адорно в «балладе ужасов слышится тон кумушки, сующей свой нос решительно во всё» [4, с.223].

16. Именно поэтому все разговорные диалоги в опере находятся в статусе речитатива. (Речитатив Куно и Килиана после первого номера; Килиана и Макса – перед №3 из I акта; и т.д.). Вместе с тем, довольно часто в диалогах сконцентрирована «расшифровка» происходящих событий; в них преобладает семантика причинно-следственных связей, обусловленная необходимостью объяснения происходящего. Иными словами, в опере расширяется семантическое поле диалога как совокупности монологов, рассказов, размышлений. В таком ключе решены речитативы Макса и Каспара перед №4, Энхен и Агаты перед №№7,8 из II акта; Энхен, Агаты и Макса. Более того, именно в рамках разговорного диалога сконцентрированы основные драматургические ситуации оперы: договор Макса и Каспара перед №5; диалог Макса и Каспара в Волчьей долине №10; величание невесты – сцена Энхен и Агаты: «Как знать, теперь меня венец иль саван ждет?» - в рамках №14 из III акта.

### **Литература**

1. ГОФМАН Э.Т.А. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы. /Пер. с нем. - /сост. Клаус Гюнцель/. М.: Радуга, 1987. - 462 с.
2. ВЕБЕР К.М. Жизнь музыканта // Сов. музыка, 1935. - № 10.
3. КЕНИГСБЕРГ А. Карл Мария Вебер: Краткий очерк жизни и творчества. - М.; Л.: Музыка, 1965. - 102
4. АДОРНО Т.В. Избранное: Социология музыки – Университетская книга. М.-СПб., 1999. – 445с.
5. ПИТИНА С.Н Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX Вена и романтическая опера. Э.Т.А.Гофман и его музыкальная деятельность. Вебер // Музыка Австрии и Германии XIX века. - М., 1975. Кн.I. - С.354-407.